



DÉMONSTRATION  
DU PRINCIPE  
DE L'HARMONIE,

*Servant de base à tout l'Art Musical  
théorique & pratique.*

**L**A mélodie & l'harmonie constituent toute la science musicale des sons. La mélodie est l'art de les faire succéder d'une manière agréable à l'oreille ; l'harmonie est l'art de plaire au même organe en les unissant.

Je ne dispute point aux Anciens  
le mérite d'avoir excellé dans la

A

2     DEMONST. DU PRINCIPE  
premiere de ces parties de la Musi-  
que ; je conviendrai, si l'on veut,  
qu'ils ont connu l'harmonie, quoi-  
que ce fait soit encore contesté.  
Mais ce que je prétends, c'est qu'ils  
ont ignoré les vrais fondemens de  
l'une & de l'autre : *les vrais fonde-  
mens de la mélodie*, puisqu'ils n'é-  
toient point en état de rendre rai-  
son pourquoi telle ou telle échelle  
ou succession de sons étoit compo-  
sée de tels ou tels sons, plutôt que  
de tous autres ; pourquoi, par con-  
séquent, tel son pouvoit ou ne pou-  
voit pas succéder à tel autre ; ce que  
c'étoit qu'un Mode, & quels étoient  
les rapports des Modes entre eux :  
*les vrais fondemens de l'harmonie*, puis-  
qu'il n'est pas concevable que des

DE L'HARMONIE.     3  
Musiciens qui n'étoient pas en état  
de rendre raison de la succession  
d'un son à un autre, fussent plus  
éclairés sur la consonance de deux  
ou de plusieurs sons : aussi leur har-  
monie se réduisoit-elle, selon tou-  
te apparence, à l'*Octave*, à la *Quin-  
te*, & à la *Quarte*, puisqu'ils ont  
toujours traité les *Tierces* & les *Six-  
tes* de dissonances. S'ils ont fait des  
progrès étonnans du côté de la mé-  
lodie, s'ils ont avancé avec quel-  
que assurance dans ses voies, c'est  
qu'ils étoient secretement guidés  
par la nature : c'étoient des aveu-  
gles qui croyoient marcher d'eux-  
mêmes, & qu'elle conduisoit, mais  
à qui le manque de principes ren-  
doit nécessairement bien des rou-

tes impraticables ou fermées. Ce feroit un miracle plus grand qu'aucun de ceux qu'on raconte de leurs compositions, si n'étant point éclairés sur la nature de la succession des sons qui composoient leurs échelles, ils n'avoient rencontré aucune difficulté insurmontable dans l'usage qu'ils en faisoient.

L'expérience & les regles qu'elle dicte, voie longue & perplèxe, méthode qui ne donne les choses que très-lentement, avec laquelle on n'est point sûr de les avoir toutes, qui n'éclaire jamais que sur un cas particulier à la fois, & dont on ne peut guères généraliser les indications, sans donner beaucoup au hasard, & s'exposer à des er-

reurs, l'expérience, dis-je, fut la ressource des Anciens.

La condition des Modernes n'a pas été meilleure. Les expériences des Anciens ont été perdues pour nous avec les ouvrages qui les contenoient.

Nos prédécesseurs ont été obligés de travailler à la perfection de l'Art, presque comme s'il eût été tout neuf. Les prodiges qu'opéroit l'ancienne Musique, nous furent transmis à la vérité; mais il ne parvint jusqu'à nous aucune des regles qu'observoient les Auteurs pour opérer ces prodiges.

Que fit-on pour réparer cette perte? Chercha-t-on dans la nature quelque point fixe & invariable



d'où l'on partît sûrement, & qui fervît de base à la mélodie & à l'harmonie. Nullement? On se mit à faire des expériences, à tâtonner, à compiler des faits, à multiplier des signes. L'on eut, après beaucoup de tems & de peines, le recueil d'une certaine quantité de phénomènes sans liaison & sans suite, & l'on s'en tint-là. Cependant la connoissance de ces phénomènes n'est presque d'aucune étendue : l'usage en est tellement arbitraire, que celui qui les possède le mieux, n'en est guères plus instruit.

Tel étoit l'état des choses, lorsqu'étonné moi-même, des peines que j'avois eues à apprendre ce que je sçavois, je songeai au moyen de

les abréger aux autres, & de leur rendre l'étude de la composition plus sûre & moins longue. Je conçus même que je ne pourrois guères obtenir l'un de ces avantages, sans me promettre l'autre, & que les progrès dans la science des sons seroient assurément moins longs, lorsque ses principes seroient plus certains.

Je compris d'abord qu'il falloit suivre dans mes recherches, le même ordre que les choses avoient entre-elles; & comme, selon toute apparence, on avoit eû du chant avant que d'avoir eû de l'harmonie, je me demandai comment on étoit parvenu à obtenir du chant.

Eclairé par la Méthode de Des-



cartes que j'avois heureusement lûe, & dont j'avois été frappé, je commençai par descendre en moi-même; j'essayai des chants, à peu près comme un enfant qui s'exerceroit à chanter; j'examinai ce qui se passoit dans mon esprit & dans mon organe, & il me sembla toujours qu'il n'y avoit rien du tout qui me déterminât, quand j'avois entonné un son, à entonner, entre la multitude des sons que je pouvois lui faire succéder, l'un plutôt que l'autre. Il y en avoit, à la vérité, certains pour lesquels l'organe de la voix & mon oreille me paroissent avoir de la prédilection; & ce fut là ma première perception; mais cette prédilection me parût

une pure affaire d'habitude. J'imaginai que dans un autre système de Musique que le nôtre, avec une autre habitude de chant, la prédilection de l'organe & du sens auroit été pour un autre son; & je conclus que puisque je ne trouvois en moi-même aucune bonne raison pour justifier cette prédilection, & la regarder comme naturelle, je ne devois ni la prendre pour principe de mes recherches, ni même la supposer dans un autre homme, qui n'auroit point l'habitude de chanter ou d'entendre du chant. Je me mis cependant à calculer & à examiner quel étoit le rapport du son que j'avois entonné, avec ceux que l'oreille & la voix me suggé-

roient immédiatement ; & je trou-  
vai que ce rapport étoit assez sim-  
ple. Ce n'étoit , à la vérité , ni  
l'*Unisson*, comme 1 à 1, ni l'*Octa-  
ve*, comme 1 à 2, c'étoit un de ceux  
qui les suivent presque immédiate-  
ment dans l'ordre de simplicité , je  
veux dire, le rapport du son à sa  
*Quinte*, comme 2 à 3, ou à sa *Tier-  
ce*, comme 4 à 5. Mais cette sim-  
plicité de rapport eût-elle enco-  
re été plus grande, elle n'eut fait  
tout-au-plus qu'une espece de con-  
venance des sons à celui auquel  
je les faisois succéder immédiate-  
ment par prédilection ; elle n'eut  
point expliqué cette prédilection,  
ni donné le point fixe que je cher-  
chois. Je vis donc que je ne le ren-

contrerois point en moi-même, &  
j'abandonnai les convenances, mal-  
gré l'autorité & la force qu'elles  
ont dans les affaires de goût, de  
crainte qu'elles ne m'entraînaient  
dans quelque systême qui seroit  
peut-être le mien, mais qui ne se-  
roit point celui de la nature.

Je me plaçai donc le plus exac-  
tement qu'il me fut possible dans  
l'état d'un homme qui n'auroit ni  
chanté, ni entendu du chant, me  
promettant bien de recourir à des  
expériences étrangères, toutes les  
fois que j'aurois le soupçon que l'ha-  
bitude d'un état contraire à celui  
où je me supposois m'entraîneroit  
malgré moi hors de la supposition.

Cela fait, je me mis à regarder

12 DEMONST. DU PRINCIPE

autour de moi, & à chercher dans la nature, ce que je ne pouvois tirer de mon propre fond, ni aussi nettement, ni aussi sûrement que je le désirois. Ma recherche ne fut pas longue. Le premier son qui frappa mon oreille fut un trait de lumière. Je m'aperçus tout d'un coup qu'il n'étoit pas un, ou que l'impression qu'il faisoit sur moi étoit composée; voilà, me dis-je sur le champ, la différence du *bruit* & du *son*\*. Toute cause qui produit sur mon oreille une impression une & simple, me fait entendre du *bruit*; toute cause qui produit sur mon oreille une impression composée de plusieurs autres, me fait enten-

\* J'avois déjà annoncé cette différence <sup>dans</sup> de ma génération harmonique, p. 29 & 30, imprimée en 1737.

DE L'HARMONIE. 13

dre du *son*. J'appellai le son primitif, ou générateur, *son fondamental*, ses concomitans *sons harmoniques*, & j'eus trois choses très-distinguées dans la nature, indépendantes de mon organe, & très-sensiblement différentes pour lui; du bruit, des *sons fondamentaux*, & des *sons harmoniques*.

Avant que de rechercher en quel rapport de degrés les sons harmoniques ou concomitans étoient au son fondamental, ou quel rang ils occuperoient dans notre Echelle diatonique, je m'aperçus que ces sons harmoniques étoient très-aigus & très-fugitifs, & qu'il devoit par conséquent y avoir telle oreille qui les saisiroit moins distinctement



qu'une autre, telle qui n'en appercevroit que deux, telle qui ne seroit affectée que d'un, & peut-être même telle qui ne recevroit l'impression d'aucun. Je dis aussitôt; voilà une des sources de la différence de la sensibilité pour la Musique que l'on remarque entre les hommes. Voilà des hommes pour qui la Musique ne fera que du bruit, ceux qui ne seront frappés que du son fondamental, ceux pour qui tous les harmoniques seront perdus. Voilà, ajoutai-je, des bruits plus ou moins aigus; voilà des échelles de bruits, ainsi que des échelles de sons, des intervalles de bruits, comme des intervalles de sons; & ceux, s'il y en a

d'assez mal conformés, qui prendroient indistinctement l'échelle de sons pour l'échelle de bruits, seroient totalement étrangers au plaisir musical.

Je passai de là à la considération relative du son fondamental & de ses harmoniques, & je trouvai que c'étoit sa *Douzième* & sa *Dix-septième*, c'est-à-dire, l'*Octave* de sa *Quinte* & la *double-Octave* de sa *Tierce*, au lieu que j'avois éprouvé en moi-même que c'étoit sa *Quinte* & sa *Tierce* que je lui faisois succéder par préférence à tout autre.

Je me demandai la raison de cette différence, & je vis bien-tôt que l'organe n'étant point exercé, il n'avoit pas, la première fois

qu'on entend un son, la faculté de se représenter des sons aussi éloignés que ses concomitans ; d'ailleurs je sçavois par expérience que l'*Octave* n'est qu'une réplique, combien il y a d'identité entre les sons & leurs répliques, & combien il est facile de prendre l'un pour l'autre, ces sons même se confondant à l'oreille : quand ils sont entendus ensemble : je conclus donc que mon organe & mon imagination étant privés d'exercice & d'expérience, & ne se prêtant à rien, je me trouvois forcé de rabbaïsser les sons à leurs moindres degrés, c'est-à-dire, que ma préoccupation avoit dû se fixer sur la *Tierce* & sur la *Quinte* du son fondamental,

fondamental, & non sur leurs répliques. Ce fait est commun à tous, & soit paresse, soit foiblesse d'organe, soit le peu d'étendue de la voix, nous sommes tous portés à réduire les intervalles à leurs moindres degrés. Si nous voulons entonner, par exemple, *ut* & *ré*, c'est toujours par l'intervalle du *Ton*, ou d'une *Seconde*, comme 8 à 9, quoique 8 soit la triple *Octave* du son fondamental 1. qui a d'abord donné *ut*, & duquel naît le sentiment de *ré*. Ainsi nous confondons naturellement toutes les répliques pour nous en aider selon nos besoins.

Au reste l'*Octave* sert de bornes aux intervalles, & par conséquent

B

à l'harmonie , puisque tout ce qui excède son étendue n'est que la réplique de ce qu'elle renferme entre ses deux termes.

Elle multiplie les intervalles , car lorsqu'on croit n'entendre qu'une *Tierce* , comme d'*ut* à *mi* , on entend encore une *Sixte* entre ce même *mi* & l'*Octave* au-dessus de cet *ut*.

En multipliant ainsi les intervalles , elle en indique le renversement possible , puisque si l'on retranche l'*ut* grave de la *Tierce* précédente , restera la *Sixte mi-ut*. De-là naît également un renversement possible dans l'harmonie , qui procure au compositeur le moyen de varier une Basse à son gré , & de

la rendre plus chantante que celle que j'appelle fondamentale.

Tout cela posé , j'entre en matière , & comme j'ai l'honneur de parler à des Mathématiciens , je vais emprunter leur langage , autant que mon peu de lumieres me le permettra , pour qu'ils ne puissent rien révoquer en doute (\*).

Le corps sonore , que j'appelle , à juste titre , *son fondamental* , ce principe unique , générateur & ordonnateur de toute la Musique , cette cause immédiate de tous ses effets , le corps sonore , dis-je , ne

(\*) Le signe  $\times$  signifie un *Dieze* qui hausse le son d'un *demi-ton Mineur* , & le signe *b* signifie un *Bémol* qui diminue le son d'autant ; le  $\times$  joint au nom d'un intervalle , ou au chiffre qui le représente y tient lieu du mot de *Majeur* , & le *b* y tient lieu du mot de *mineur*.



résonne pas plutôt qu'il engendre en même tems toutes les proportions continues, d'où naissent l'harmonie, la Mélodie, les Modes, les Genres, & jusqu'aux moindres regles nécessaires à la pratique.

Sa résonance fait entendre trois sons différens, dont les rapports sont

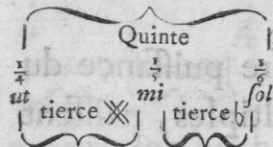
comme {

<p>Quinte au-dessus de l'Octave, dite, double-quinte, ou douzième.</p> <p>1. <math>\frac{1}{3}</math></p> <p>ut. sol.</p>	<p>Sixte <math>\times</math></p> <p><math>\frac{1}{5}</math></p> <p>mi.</p>
<p>Tierce <math>\times</math>. au-dessus de la double Octave, dite, triple tierce, ou dix-septième <math>\times</math>.</p>	

les

quels réduits à leurs moindres degrés par le moyen des Octaves qui n'y sont point comprises pour les

raisons déjà alléguées, donnent



Si l'on accorde d'autres corps sonores, qui soient avec ce principe en même rapport que les sons qu'il fait entendre, non-seulement comme son tiers & son cinquième, mais encore comme son triple & son quintuple, il les fera tous frémir, avec cette différence, que les premiers frémiront dans leur totalité, au lieu qu'il force les derniers à se diviser dans toutes les parties qui en font l'Unisson; de sorte qu'en ce cas, il a sur ses multiples même puissance que sur ses sous-multiples. Ces expériences sont égales.

22 DEMONST. DU PRINCIPE  
ment sensibles à l'oreille, à l'œil,  
& au tact.

De cette dernière puissance du  
principe sur ses multiples, naissent

ces rapports  $\overset{5}{\underset{la\flat}{\text{fixte}}} \overset{3}{\underset{fa}{\text{douzième}}} \overset{1}{\underset{ut}{\text{Dix-septième}}}$ , les-

quels réduits à leurs moindres de-  
grés, & appliqués aux grandeurs,

donnent  $\overset{6}{\underset{fa}{\text{tierce}}} \overset{5}{\underset{la\flat}{\text{tierce}}} \overset{4}{\underset{ut}{\text{Quinte}}}$

Dans  $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \text{ ou } \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$

se reconnoît la proportion har-  
monique, & dans 5, 3, 1, ou

$\overset{6}{\underset{tierce\flat}{\text{Quinte}}} \overset{5}{\underset{tierce\text{X}}{\text{se reconnoît la}}}$

proportion arithmétique.

Quoique la *Quinte* & la *Tierce*  
soient, dans leur origine, une dou-  
ble *Quinte*, & une triple *Tierce*, je  
leur donnerai toujours les noms  
de *Quinte* & de *Tierce*, par la rai-  
son que nous réduisons naturelle-  
ment tous les intervalles à leurs  
moindres degrés, comme il a déjà  
été dit.

La différence de ces deux pro-  
portions consiste dans une transpo-  
sition d'ordre entre les deux *Tier-  
ces*, dont la succession forme de  
chaque côté la *Quinte*; d'où il est

évident que la seule *Quinte* constitue l'harmonie, & que les *Tierces* la varient.

Cette variété des *Tierces* se distingue en deux genres, l'un *Majeur*, lorsque la *Tierce majeure* est au grave, c'est-à-dire, la première, comme dans la proportion harmonique réduite à ses moindres degrés; l'autre *Mineur*, lorsque la *Tierce mineure* est au grave, comme dans la proportion arithmétique également réduite; de sorte que l'oreille presque également prévenue en faveur de ces *Tierces*, saisit volontiers l'une ou l'autre après un premier son donné; non qu'elle ne se sente plus de penchant pour la *majeure*, comme la seule vraiment naturelle.

De ces deux proportions s'en forme naturellement une Géométrique, dont la nécessité se découvrira bien-tôt, soit dans cet ordre

$$\left\{ \begin{array}{ccc} 3 & 1 & \frac{1}{3} \\ \text{fa} & \text{ut} & \text{sol} \end{array} \right\} \text{ soit dans celui-ci}$$

$$\left\{ \begin{array}{ccc} 5 & 1 & \frac{1}{5} \\ \text{la} & \text{ut} & \text{mi} \end{array} \right\}$$

La difficulté de pouvoir réduire, sous une même dénomination, les multiples & sous-multiples, m'a forcé, par tout, d'employer des nombres entiers, qui néanmoins représenteront toujours des fractions, dont ils seront les dénominateurs, & dont l'unité sera le numérateur, excepté qu'on ne veuille les appliquer aux vibrations des cordes, de sorte que je



# 26 DEMONST. DU PRINCIPE

dis  $\left\{ \overset{1}{fa} \overset{3}{ut} \overset{9}{sol} \right\}$  au lieu de  $\left\{ \overset{3}{fa} \overset{1}{ut} \overset{\frac{1}{3}}{sol} \right\}$

&  $\left\{ \overset{1}{la} \overset{5}{ut} \overset{25}{mi} \right\}$  au lieu de  $\left\{ \overset{5}{la} \overset{1}{ut} \overset{\frac{1}{5}}{mi} \right\}$

où le principe, qui se trouve de chaque côté le terme moyen, ordonne également de la proportion ; ce qu'il est bon de remarquer, parce qu'en ce cas, ne pouvant plus désigner le principe par l'unité, il n'importe par quel nombre il le soit, pourvû que tout y réponde d'ailleurs à l'ordre des proportions annoncées. Par exemple, dans

$\left\{ \overset{9}{\overset{\text{générateur}}{fa}} \overset{3}{ut} \overset{1}{sol} \overset{\frac{1}{3}}{re} \overset{\frac{1}{9}}{fa} \right\}$ , on trouve le même ordre & les mêmes rapports

que dans  $\left\{ \overset{1}{\overset{\text{générateur}}{fa}} \overset{3}{ut} \overset{9}{sol} \overset{27}{re} \overset{81}{fa} \right\}$  9

# DE L'HARMONIE. 27

pris ici pour générateur où l'on suppose la fraction,  $\frac{1}{9}$  est le neuvième d'1 ; de même que dans le premier ordre, 1 pris pour générateur est le neuvième de 9 : si, au contraire, on ne suppose point de fraction dans le deuxième ordre, on l'appliquera pour lors aux vibrations, & l'on verra que 9 donne neuf vibrations, pendant que 1 n'en donne qu'une : ainsi de quelque maniere que la chose soit considérée, le tout revient au même.

De ces deux dernieres proportions, la triple & la quintuple, se forment des progressions, dont on reçoit tous les intervalles possibles en Musique, en y joignant la double, qui est celle des Octaves, &

28 DEMONST. DU PRINCIPE

qui sert à rapprocher un terme d'un autre autant qu'on en a besoin. Voyez A dans les Tables.

Chaque terme de ces progressions est toujours censé porter avec lui sa proportion harmonique ; sa *Quinte* s'y trouve immédiatement au-dessous, & sa *Tierce majeure* est à côté dans la colonne voisine, de sorte qu'on découvre, par ce moyen, & l'origine & le genre, en un mot toutes les propriétés de chaque intervalle.

La proportion harmonique donne la plus parfaite harmonie qu'on puisse entendre, son effet est admirable, quand on sçait la disposer dans l'ordre qu'indique la nature ; mais la difficulté est de sçavoir y pro-

DE L'HARMONIE. 29

portionner les voix & les instrumens, & c'est dequoi le Compositeur n'est pas toujours le maître, dès qu'il ne l'est pas du choix des sujets dont il a besoin. Cependant, après l'avoir employée souvent sans succès, j'ai eû le bonheur de rencontrer à peu près tout ce qu'il falloit dans le chœur de l'Acte de *Pigmalion*, que j'ai donné l'Automne de 1748, où *Pigmalion* chante avec le chœur l'*Amour triomphe*. Et même encore dans la fin de l'Ouverture de ce même Acte, où il faudroit seulement quelques instrumens de plus pour certaines parties.

Quoique dans la pratique on donne également le titre de par-

fait à l'Accord qui résulte de la proportion harmonique, & à celui qui résulte de la proportion arithmétique, il s'en faut bien cependant que le dernier affecte autant que le premier; & s'il a ses agrémens particuliers, c'est dans des situations qui marquent assez la subordination de son genre, comme on le verra quand il s'agira des *Modes*.

*Produit de la Quinte, ou de la Proportion triple.*

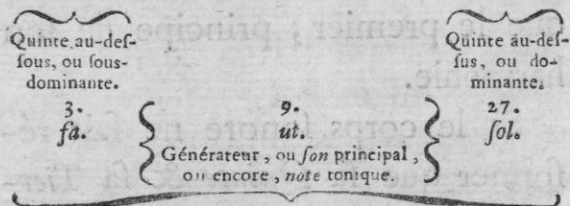
A présent que l'harmonie est connue, il ne s'agit plus que de lui donner une succession; succession qui ne peut s'imaginer qu'entre les *sons* qui composent cette harmonie, puisqu'on n'en connoît point d'au-

tres; de plus, chacun des *sons* de cette succession pris dans un corps sonore particulier, fera, de même que le premier, principe de son harmonie.

Si le corps sonore ne fait résonner que sa *Quinte* & sa *Tierce*, on ne peut, par conséquent, lui faire succéder que l'une de ces deux consonances, entre lesquelles je choisirai d'abord la *Quinte*, qui donne seule l'ordre le plus parfait, ainsi qu'on va le voir; & comme le principe en fait frémir deux en même-tems, l'une au-dessus, l'autre au-dessous, auxquelles j'ai donné partout ailleurs le nom de *Dominante*, & de *sous-dominante*, elles forment pour



lors avec lui cette proportion triple, 1. 3. 9, ou 3. 9. 27, ou encore 9. 27. 81, ce qui est tout un, ainsi



Veut-on voir, après cela, ce qui se passe sur le même sujet dans la progression triple, A, on y remarquera que le quatrième terme ne s'accorde plus parfaitement avec le premier, car ils forment entre eux une *Tierce mineure* diminuée d'un *Comma*: d'où il est démontré qu'au-delà de ces trois premiers termes 1. 3. 9, il n'y a plus rien d'absolument parfait (\*).

(\*) Pour juger du rapport entre le premier  
De

De cette seule proportion triple, naissent le *Mode naturel* dit *majeur*, les *adjoints*, ou *Modes relatifs*, le *Genre Diatonique*, c'est-à-dire, les moindres degrés naturels à la voix, presque toute la *Mé-lodie*, les *Repos* ou *Cadences*, la *Liaison*, le *double emploi*, & plusieurs autres accidens naturels & nécessaires; ce que je vais expliquer.

Le *Mode*, en Musique, n'est au-

& le quatrième termes de la progression triple, il n'y a qu'à doubler 1. jusqu'à 32, puis en comparant 27. à 32, & en les triplant ensuite, ce qui fera 81. 96, on verra qu'ils diffèrent de  $\frac{1}{21}$  avec le rapport de 5. à 6. qui a donné la *Tierce mineure* dans les proportions harmoniques & arithmétiques; car, en multipliant 5. & 6. par 16, on aura 80. 96, de sorte que la différence de ces deux rapports 81. 96, & 80. 96. consiste dans 80. 81, qui donnent le rapport d'a-peu-près la dixième partie d'un *Ton*, appelée *Comma*.

34 DEMONST. DU PRINCIPE  
tre chose que l'ordre prescrit entre les *sons*, tant ensemble qu'en particulier, c'est-à-dire, tant en harmonie qu'en mélodie, par la proportion triple, comme cela se voit dans la premiere Echelle B.

Cet ordre est plus étendu dans l'Echelle C que dans l'Echelle B; mais on y excède pour lors les bornes de la proportion donnée, & par conséquent celles du *Mode*, puisqu'on y passe à 81; on y empiète donc sur un autre *Mode*, & c'est ce que j'ai voulu faire entendre par le mot d'*adjoint*, dont la suite instruira plus à fond.

Le *Genre diatonique* consiste dans la succession immédiate des *Tons* & *demi-tons*, répandus dans tou-

DE L'HARMONIE. 35  
tes les Echelles, il est le seul naturel, quant aux moindres degrés.

La succession possible entre les *sons* harmoniques & fondamentaux, jointe à la Diatonique, donne presque toute la Mélodie, puisqu'il n'y manque plus que le produit de la proportion quintuple, qui consiste dans un seul *demi-ton* appelé *Chromatique*, & beaucoup moins naturel que celui des Echelles, comme la suite nous l'apprendra.

Toutes les marches fondamentales par *Quinte*, forment autant de *Repos* ou *Cadences*. Le premier des deux *sons* de cette *Quinte*, annonce le *Repos*, le deuxième le termine, mais l'effet n'en est bien sensible, que lorsqu'il se termine

36 DEMONST. DU PRINCIPE  
sur le générateur d'un *Mode* : l'Or-  
dre diatonique, qui en est produit,  
suit par conséquent la même loi,  
de sorte qu'il peut toujours y avoir  
*Repos* d'un *son* à l'autre.

Le plus parfait *Repos*, après le-  
quel on ne désire rien, est celui  
où l'on descend de *Quinte* sur le  
*Générateur*, comme de 27. à 9,  
c'est-à-dire, de *sol* à *ut*, dans les  
Echelles B. & C; on l'appelle  
*Repos absolu*, ou *Cadence parfaite*;  
c'est pour lors la *Quinte* engendrée  
par la résonance du corps sono-  
re, principe & générateur du *Mode*,  
qui retourne à ce générateur mê-  
me; au lieu qu'en montant de  
*Quinte*, le produit qui passe au  
générateur n'a pû frapper l'oreil-

DE L'HARMONIE. 37  
le dans son origine, il frémit sim-  
plement, c'est 3. qui passe à 9,  
c'est *fa* qui passe à *ut*, de sorte  
que l'oreille qui ne se guide que  
sur la résonance du corps sono-  
re, n'y prendroit jamais cette mar-  
che que pour celle d'un généra-  
teur qui passe à son produit, com-  
me de 9. à 27, d'*ut* à *sol*, si elle  
n'étoit déjà préoccupée de ce gé-  
nérateur; aussi dans la pratique,  
le *Repos* qui en est formé, s'ap-  
pelle-t-il *Cadence imparfaite*.

Il y a plus encore à l'égard du  
*Repos absolu*; le *demi-ton majeur*,  
produit de toute marche fonda-  
mentale par *Quinte*, a tant d'empi-  
re sur l'oreille, qu'on n'entend pas  
plutôt le premier des deux *sons*



38 DEMONST. DU PRINCIPE

qui le forment en montant, comme *Tierce majeure* de la *Quinte* 27. du générateur 9, c'est - à - dire, comme *Tierce* de la dominante *sol*, & qui s'appelle *si*, qu'on entone de soi-même le deuxième *son* ou du moins qu'on le désire; ce deuxième *son* étant justement le générateur, ou son *Octave ut*: aussi donne-t-on à ce premier *son* du *demi-ton majeur* en montant, le titre de *note sensible* en pareil cas.

C'est donc une loi dictée par la nature même qu'on ne peut monter diatoniquement au générateur d'un *Mode* qu'à la faveur de sa *note sensible*; c'est le produit du premier pas que fait ce générateur en passant à sa *Quinte*, & si l'on y mon-

DE L'HARMONIE. 39

toit d'un *Ton*, dès lors l'effet du *Repos* n'y auroit plus lieu, ce ne seroit plus le générateur du *Mode*, le *Mode* changeroit.

De-là vient qu'on ne peut entonner naturellement trois *Tons* de suite, non-seulement parce qu'il n'y a aucun rapport consonant entre le premier & le dernier *son* de ces trois *Tons*, rapport qui doit toujours former naturellement la *Quarte*, mais encore parce que le *Mode* changeant, du moins au troisième *Ton*, l'impression reçue du *Mode*, qui existoit jusques-là, ne suggère à l'oreille que le *demi-ton* qui doit y suivre les deux *Tons*; en un mot, ces trois *Tons* de suite ne peuvent être produits par les

*sons* fondamentaux du *Mode*, qui donnent l'ordre diatonique ; ce qui prouve assez que leur succession immédiate n'est pas naturelle ; il en fera question encore dans un moment.

Voici le premier cas où la grande puissance de la Basse fondamentale commence à se découvrir, à l'occasion des effets dont elle est l'unique cause, & où son produit, auquel elle communique cette puissance, n'a de force qu'autant qu'elle peut y être sous-entendue.

Par exemple, si l'on termine un Chant diatonique de cette façon, *ré ré ut ut*, en faisant un tremblement, dit, *Cadence*, sur le deuxième *ré*,

on y sentira l'effet d'un *Repos absolu*, soit qu'on l'accompagne de sa Basse fondamentale *sol ut*, soit qu'on ne l'en accompagne pas, parce qu'on la sous-entend toujours sans y penser ; mais si on lui donne une autre Basse, comme *sol la*, appelée *Cadence rompue*, dès-lors l'effet du *Repos absolu* s'évanouit, & on lui désire une suite, quoique ce soit toujours le même Chant.

S'il faut un peu d'expérience en Musique pour juger de ce fait, on en verra bien-tôt naître d'autres, où le seul jugement suffit pour s'en convaincre.

La *liaison* consiste en ce qu'il y ait au moins un *son* commun dans

42 DEMONST. DU PRINCIPE

l'harmonie successive de deux sons fondamentaux ; par exemple , *sol* qui existe dans son harmonie , existe encore dans celle d'*ut* , dont il fait la *Quinte*.

Si l'on étend la proportion donnée en une progression , comme , par exemple , 1. 3. 9. 27. 81. on trouvera dans ces cinq termes de quoi former trois *Modes* pareils à celui que je viens d'annoncer ,

ainsi { <sup>1</sup>*si* <sup>3</sup>*fa* <sup>9</sup>*ut* } { <sup>3</sup>*fa* <sup>9</sup>*ut* <sup>27</sup>*sol* }  
premier générateur.  
 { <sup>9</sup>*ut* <sup>27</sup>*sol* <sup>81</sup>*ré* } dont toute la différence consiste en ce que les *Modes* des extrêmes sont à la *Quinte* au-dessous ou au-dessus de celui du moyen. Or , les deux sons fon-

DE L'HARMONIE. 43

damentaux communs , entre chacun de ces extrêmes & le moyen , les lient tellement à ce moyen , qu'ils peuvent s'entrelacer , sans distraire beaucoup de la prédilection qu'on pourroit avoir plutôt pour l'un que pour l'autre ; en effet , après que 3 & 9 auront été employés , 1 aussi-bien que 27 , peut en achever la proportion , de même qu'après que 9 & 27 auront été employés , 81 aussi-bien que 3 peut en achever la proportion : & c'est , sans doute , pour se conserver cette prédilection que le générateur 9 , dans les échelles , passe tantôt à 27 , tantôt à 3 , qui sont les extrêmes de sa proportion , c'est-à-dire , ses deux *Quin-*



tes, pour que le défaut de rapport entre 3 & 27 rebute l'oreille, & la prévienne d'autant plus en sa faveur, qu'il s'accorde parfaitement avec l'un & l'autre; ce qui va se vérifier.

On ne peut faire résonner ensemble 3 & 27, sans que 81 n'y soit sous-entendu, puisqu'il résonne naturellement avec 27. Or, il en est de 3 à 81, comme d'1 à 27, qui sont le premier & le quatrième termes de la progression triple, & qui forment entre eux cette Tierce mineure diminuée d'un Comma, dont il a déjà été question; ce qui prouve évidemment le défaut de rapport entre 3 & 27, puisque 81 résonne avec 27.

Cette dernière liaison, dont je viens de parler, est justement la source du rapport des Modes, & ce sont ces mêmes Modes donnés par les extrêmes, que j'appelle *adjoints*, d'autant que 3 & 27, qui sont les extrêmes du premier générateur 9, n'existant que par lui, ne peuvent devenir à leur tour générateurs, que pour se prêter à toutes les variétés dont il est capable; n'y ayant point de doute, qu'après que 9 a passé à 27, 27 ne puisse passer à 81, qui résonne avec lui, de même que lorsqu'il a passé à 3, 3 ne puisse passer à 1, puisqu'il fait frémir 1 par sa résonance; en remarquant néanmoins que l'oreille panche toujours du

côté des sous-multiples, dont la résonance, causée par celle du corps sonore, l'emporte sur le simple frémissement des multiples: aussi voyons-nous dans l'échelle C, le générateur 9 emprunter 81 de son sous-multiple 27, pour en obtenir un ordre diatonique dans toute son <sup>le fond de</sup> Octave.

A l'égard du défaut de rapport entre les extrêmes de la proportion triple, j'ai jugé à propos, pour en donner une idée bien distincte, de diviser l'échelle diatonique, comme les Grecs, en deux *Tétracordes conjoints* à B, qui sont les seuls naturels, & en deux *disjoints* à C, où l'on trouve toujours, d'un *Tétracorde* à l'autre, une altération

entre les *Tierces* formées du produit de chaque extrême.

Au reste, cette altération n'a rien qui doive surprendre: 1°. parce qu'elle n'a lieu que dans le produit d'une succession qui n'est pas immédiate, comme on le voit par les *Tierces* altérées dans les échelles B & C. 2°. Parce que l'oreille uniquement occupée de la succession fondamentale & de la perfection de son harmonie, est forcée de s'y soumettre dans tous ses produits.

On doit s'attendre d'ailleurs à une pareille altération dans tout passage de *Modes* à la *Quinte* l'un de l'autre, comme feroient ceux que donnent ces deux proportions

48 DEMONST. DU PRINCIPE

1. 3. 9, 3. 9. 27, où elle est bien marquée d'1 à 27, ce qui prouve changement de *Mode*, même d'un *Tétracorde* à l'autre, d'un extrême à l'autre : car 27 résonne avec 9 dans la proportion 1. 3. 9, de même que 81 résonne avec 27 dans la proportion 3. 9. 27.

Cette altération d'un *Comma*, dans le produit des extrêmes, est pour nous un ordre bien positif, de ne les pas faire succéder immédiatement, d'autant plus encore que n'ayant dans leur harmonie aucuns termes communs, ils ne sont nullement liés entre eux par cette harmonie; & c'est de-là que, sans le sçavoir, & par le seul secours de l'expérience, on a deffen-

du

DE L'HARMONIE. 49

du les deux *accords parfaits*, mêmes les deux *Tierces majeures* de suite dans une Basse diatonique, comme est celle de ces deux extrêmes *fa* & *sol*, tirés de cette proportion  $\{ \overset{3}{fa} \overset{9}{ut} \overset{27}{sol} \}$ .

Ne soyons donc pas étonnés si le principe, dans son premier ordre de génération, le seul qui soit véritablement parfait, refuse la succession diatonique de *la* à *si*, puisqu'ils sont harmoniques de ses extrêmes  $\overset{3}{fa}$  &  $\overset{27}{sol}$ , comme on le voit dans l'échelle B; cela auroit introduit, d'ailleurs, dans l'ordre diatonique de *fa* à *si*, trois *Tons* de suite, qu'on n'entonne pas naturellement, (*Voyez H* dans l'échelle

D



C) & qui ont fait le sujet de plusieurs questions qu'on n'a jamais pû résoudre : mais on doit voir à présent, outre les raisons déjà annoncées, que le *Mode* change en pareil cas ; non qu'on ne puisse y conserver le sentiment du premier *Mode*, dans toute l'étendue de l'*Octave* de son générateur, d'autant que les *sons* diatoniques qu'elle renferme, se trouvent être les harmoniques de ses fondamentaux ; mais il faut au moins y sous-entendre un *Repos*, à la faveur duquel, oubliant ce qui le précède, on peut aisément se livrer à ce qui le suit, comme à une chose toute nouvelle : & c'est ce que les Grecs ont bien senti, s'ils ne l'ont pas

connu, en indiquant ce *Repos*, ou du moins le lieu où l'on doit le pratiquer, par une parentèse entre les deux *sons* qui forment le premier *Ton* dans leurs *Tétracordes disjoints*, dont l'ordre diatonique de l'*Octave* est composé, (Voyez H dans l'échelle C) où le premier ordre de la nature établi dans l'échelle B souffre une altération bien marquée à I, par la *Tierce majeure* trop forte d'un *Comma* qu'y introduit la nouvelle origine du *la* comparé à *fa*, parce qu'il n'y est plus harmonique de ce *fa*, comme dans l'échelle B, ne pouvant plus l'être effectivement, dès qu'on veut le faire monter à *si*, puisqu'en ce cas, les deux extrêmes *fa* & *sol* se suc-

D ij

52 DEMONST. DU PRINCIPE  
céderoient immédiatement ; aussi n'est-ce plus le même *la*, il surpasse l'autre d'un *Comma* ; mais on verra dans un moment que cette différence est de nulle conséquence dans le fond ; elle y introduit même une des plus belles variétés dont l'harmonie soit susceptible , je veux dire le *Double emploi*, inconnu jusqu'à ma génération harmonique, où j'en ai rendu un compte assez exact, surtout pour ce qui regarde le *Mode* porté jusqu'à l'*Octave* dans un ordre diatonique ; c'est pourquoi je n'en dirai, dans la suite, que ce qui sera nécessaire pour mettre le Lecteur sur les voyes.

Pour revenir aux trois *Tons* de

DE L'HARMONIE. 53  
suite, on voit dans l'échelle C, qu'après le *Repos* supposé de 3 à 9, sur le premier *Ton* qui y répond de *fa* à *sol*, on recommence un nouveau *Tétracorde*, pareil au premier dans ses rapports, où les deux *Tons* qu'il renferme, s'entonnent avec la même facilité que s'ils n'avoient été précédés d'aucun autre ; c'est pour l'oreille une nouvelle phrase harmonique, dont le rapport avec ce qui précède ne l'occupe plus ; le *Mode* change, en effet, dans cette nouvelle phrase, on le voit assez par le passage forcé de 27 à 81, pour pouvoir tirer de l'harmonie de *ré* 81 un *la* qui puisse monter diatoniquement à *si*.

81 qui résonne avec 27, peut

naturellement lui succéder, & si le *Repos absolu* formé par le retour de 81 à 27, n'a pas son plein effet, c'est que 3, qui, auparavant, a suivi & précédé 9, en détruit l'agrément, d'autant que 3 & 81 produit de 27 ne s'accordent pas : ainsi chaque extrême contrebalançant naturellement l'effet de l'autre, porte toute notre prédilection du côté de son générateur, comme on a dû le reconnoître sur ce que j'en ai déjà dit.

Il y a d'autres moyens de prévenir l'oreille en faveur du générateur, comme la *Tierce mineure directe* & la *Dissonance*, ce qui se vérifiera dans la suite.

On trouve ici la solution d'une

question d'autant plus curieuse qu'elle renverse tous les systèmes de Musique qui ont paru jusqu'à présent ; sçavoir, pourquoi tels intervalles diatoniques, désignés par les mêmes noms, ont différents rapports dans les échelles B. C. & F, & pourquoi telles consonances sont justes d'un côté, & altérées de l'autre ?

Pour résoudre la question, il suffit de se représenter quel doit être notre guide, ou de la Basse fondamentale qui comporte l'harmonie, ou des intervalles diatoniques qui n'en sont que le produit.

Les *Tons* sont des produits qui conduisent, à la vérité, à des con-



sonances, mais à quelles consonances ? A celles, sans doute, qu'exige la Basse fondamentale. Ici ces produits, quoique sous les mêmes noms, appartiennent à certains fondamentaux, là, ils appartiennent à d'autres, comme on le voit à I, dans les échelles B & C, & à G dans les échelles B & D ; ici le même *Mode* subsiste dans le même *Tétracorde*, comme à I de l'échelle B ; là, il change, en passant d'un *Trétracorde* à l'autre, comme à I de l'échelle C ; mais par tout, les consonances attachées à la Basse fondamentale sont justes ; & pour lors les différens rapports entre les degrés qui y conduisent importent peu à l'oreille,

d'autant qu'elle y est insensible : qui que ce soit ne sçait encore s'il exécute, soit avec la voix, soit sur l'instrument, plutôt un *Ton majeur* qu'un *mineur*, & la consonance altérée qui en peut naître n'est point du tout celle qui occupe l'oreille ; toujours dirigée par la Basse fondamentale, c'est sur le rapport des consonances appartenant à cette Basse fondamentale qu'elle détermine celui des degrés qui y conduisent. Au reste, cette altération des consonances paroîtra forcée dans les échelles diatoniques, par tout où, contre l'ordre de la nature, il se trouvera des *Quintes* tirées d'une autre progression que de la triple, & des *Tierces* tirées de

cette seule progression.

Si nos Auteurs en théorie eussent osé approfondir cette question, eux qui ne jugeoient du rapport des consonances que sur une comparaison entre les produits, bien-tôt ils auroient vû tous leurs édifices s'écrouler par-là, puisqu'il est impossible d'établir aucun système diatonique dans l'étendue d'une *Octave*, sans qu'il ne s'y rencontre des consonances altérées; mais ils ont fermé les yeux là-dessus, & si quelques-uns ont cité les rapports de ces consonances altérées, ç'a été sans s'y arrêter, sans en tirer la moindre conséquence.

On doit juger à présent, sur cet exposé, de la possibilité du double

*emploi*, cité il n'y a qu'un moment, puisqu'il importe peu à l'oreille que le *la*, dont il y est question, appartienne à *fa* 3, comme *Tierce*, ou à *ré* 81, comme *Quinte*, & qu'il soit le même de part & d'autre, dès qu'il forme, de chaque côté, une consonance juste avec sa Basse fondamentale.

Que de Principes émanés d'un seul ! faut-il vous les rappeler, Messieurs ? De la seule résonance du corps sonore, vous venez de voir naître l'*harmonie*, la *Basse fondamentale*, le *Mode*, ses rapports dans ses *adjoints*, l'ordre, ou le *genre diatonique* dont se forment les moindres degrés naturels à la voix, le *genre majeur*, & le *mineur*,

presque toute la *Mélodie*, le *double emploi*, source féconde d'une des plus belles variétés, les *Repos*, ou *Cadences*, la *Liaison* qui, seule, peut mettre sur les voyes d'une infinité de rapports & de succeffions, même la nécessité d'un *Tempérament*, dont, à la vérité, il n'est pas encore question, parce que tout ce qui doit y conduire n'est pas encore établi, mais dont on doit avoir déjà quelques soupçons sur l'accident des consonances altérées, qui n'est d'aucune conséquence dans le fond; sans parler du *Mode mineur*, ni de la *Dissonance* toujours émanés du même principe, non plus que du produit de la proportion quintu-

ple, qui feront le sujet des articles suivans.

D'un autre côté, avec l'harmonie naissent les *proportions*, & avec la mélodie les *progressions*, de sorte que ces premiers principes Mathématiques, trouvent eux-même ici leur principe Physique dans la nature.

Ainsi, cet ordre constant, qu'on n'avoit reconnu tel qu'en conséquence d'une infinité d'opérations & de combinaisons, précède ici toute combinaison, & toute opération humaine, & se présente, dès la première résonnance du corps sonore, tel que la nature l'exige: ainsi, ce qui n'étoit qu'indication devient principe, & l'organe, sans



le secours de l'esprit, éprouve ici ce que l'esprit avoit découvert sans l'entremise de l'organe; & ce doit être, à mon avis, une découverte agréable aux Scavans, qui se conduisent par des lumieres Métaphisiques, qu'un phénomène où la nature justifie & fonde pleinement des principes abstraits.

Tout *Mode* participe du genre de la *Tierce* directe au générateur, c'est pourquoi celui-ci s'appelle *majeur*, & celui dont je vais parler s'appellera *mineur*.

*Du Mode mineur.*

Le principe *ut*, qui, dans la pure & simple opération de la nature, produit immédiatement le *Mode*

*majeur*, indique en même-tems à l'Art le moyen d'en former un *mineur*.

Cette différence, du propre ouvrage de la nature à celui qu'elle se contente d'indiquer, est bien marquée, en ce qu'il y a résonnance du genre *majeur* dans le corps sonore d'*ut*, au lieu qu'il n'y a qu'un simple frémissement par effet de sa puissance sur des corps étrangers capables de donner le genre *mineur*, comme on l'a vû par la maniere dont se forme la proportion arithmétique.

Mais cette indication une fois donnée, la nature rentre dans ses droits; elle veut, & nous ne pouvons faire autrement, que l'Art

64 DEMONST. DU PRINCIPE  
adopte, dans le nouvel ouvrage  
qu'elle lui laisse à faire, tout ce  
qu'elle a déjà créé, elle veut que  
le générateur, comme fondateur  
de toute harmonie, & de toute  
succession, donne également la  
loi dans ce nouvel Ouvrage, que  
tout ce qu'il a produit puisse y en-  
trer, & qu'il en soit fait usage de la  
même maniere qu'il en a d'abord  
ordonné.

Au reste, pour former un accord  
parfait où le *genre mineur* ait lieu,  
il faut supposer que les multiples  
résonnent, & qu'ils résonnent dans  
leur totalité, au lieu, qu'en sui-  
vant l'expérience que j'ai rappor-  
tée, ils ne font que frémir, & se  
divisent, en frémissant, dans les  
parties

DE L'HARMONIE. 65  
parties qui constituent l'*Unisson* du  
corps sonore qui les met en mou-  
vement, de sorte que si, dans cet  
état de division, on supposoit qu'ils  
vinssent à résonner, on n'enten-  
droit que cet *Unisson*.

On ne peut donc supposer la ré-  
sonnance des multiples dans leur  
totalité, pour en former un tout  
harmonieux, qu'en s'écartant des  
premières loix de la nature; si d'un  
côté elle indique la possibilité de  
ce tout harmonieux, par la pro-  
portion qui se forme d'elle-même  
entre le corps sonore & ses multi-  
ples considérés dans leur totalité,  
de l'autre elle prouve que ce n'est  
pas-là sa première intention, puis-  
qu'elle force ces multiples à se di-

viser, de maniere que leur résonnance, dans cette disposition actuelle, ne peut rendre que des *Unissons*, comme je viens de le dire; mais ne suffit-il pas de trouver dans cette proportion l'indication de l'*accord parfait* qu'on en peut former? La nature n'offre rien d'inutile, & nous voyons le plus souvent qu'elle se contente de donner à l'Art de simples indications, qui le mettent sur les voyes. Profitons-en donc, mais n'en n'abusons pas: n'allons pas imaginer que ces multiples puissent donner la loi dans leur totalité, contentons-nous des indications qu'on en peut tirer; & loin d'en vouloir franchir les limites, rapprochons-nous, au contrai-

re, du principe qui nous guide, & voyons ce que prétend la nature par cette division forcée des multiples.

Ce que prétend la nature? Elle veut que le principe qu'elle a une fois établi, donne par tout la loi, que tout s'y rapporte, tout lui soit soumis, tout lui soit subordonné, harmonie, mélodie, ordre, mode, genre, effet, tout enfin: car, par ces *Unissons* des multiples, on ne peut conclure autre chose, sinon que le principe les forçant, par-là, de se réunir à lui, se réserve encore, pour ainsi-dire, le droit d'ordonner de la variété que peut apporter le nouveau genre qu'ils indiquent, dans ce qu'il a déjà produit.



Le *Mode* est donné. Tous, jusqu'à Zarlin, & ses Sectateurs en théorie, n'ont connu qu'un *Mode*; car, pour les variétés qu'ils y indiquent, ce n'en est qu'en apparence, & nullement en effet; la différence des *Tierces* n'y a jamais lieu; si ce n'est par hasard, selon que la modulation les amène dans leur premier *Mode* annoncé; on n'y voit que des *Quintes* & des *Quartres* pour modèles, *Quintes* & *Quartres* qui sont partout les mêmes; moduler à la *Quinte*, à la *Quarte*, à l'*Octave*, il n'y a là de variété que dans l'étendue d'une même modulation, & nullement dans le fond.

Le *Mode* est donné; il n'est donc

plus en notre pouvoir d'y rien changer, on le voit assez par le produit déjà épuisé de la succession fondamentale par *Quinte*; s'il est cependant possible de le varier par le nouveau *genre* en question, sans doute que ce sera sans rien innover d'ailleurs à ce qui est établi, sinon toutes nos recherches seroient vaines.

Cette variété va devenir la cause des différens effets entre les *Modes*, qui en seront susceptibles. Elle existe dans la *Tierce* directe du générateur. Ce générateur a déjà déterminé le *genre* de son *Mode*, par sa *Tierce majeure*, qu'il fait résonner, il va pareillement déterminer celui d'un nouveau *Mode*, en for-

70 DEMONST. DU PRINCIPE  
mant, lui-même, une *Tierce mineure* directe, sans cesser d'être principe; je dis, sans cesser d'être principe, parce que, dans ce cas, le produit, ou sensé tel, est la seule cause de l'effet : la preuve en est certaine.

La seule *Tierce majeure* directe résonne avec le *son* fondamental, il est conséquemment la cause de son effet : conséquemment encore il ne peut plus l'être d'une *Tierce mineure* directe qu'on lui suppose; ce sera donc nécessairement de cette *Tierce mineure* même, que naîtra la différence de l'effet entre elle & la majeure.

Aussi l'oreille indique-t-elle clairement les opérations du prin-

DE L'HARMONIE. 71  
cipe générateur *ut* dans cette circonstance; il s'y choisit, lui-même, un *son* fondamental, qui lui devient subordonné, & comme propre, & auquel il distribue tout ce dont il a besoin pour paroître comme générateur.

En formant la *Tierce mineure*, de ce nouveau *son* fondamental, qu'on juge bien devoir être le *son la*, le principe *ut* lui donne encore sa *Tierce majeure* mi pour *Quinte*, *Quinte* qui, comme on le sçait à présent, constitue l'harmonie, & ordonne de la proportion sur laquelle doit rouler toute la succession fondamentale du *Mode* : ainsi ce nouveau *son* fondamental, qu'on peut regarder, pour lors, comme générateur de

son *Mode*, ne l'est plus que par subordination; il est forcé d'y suivre, en tout point, la loi du premier générateur, qui lui cède seulement sa place dans cette seconde création, pour y occuper celle qui est la plus importante.

De-là suit une grande communauté de sons entre les harmonies des fondamentaux de ces deux *Modes*; car, dès que le générateur du majeur, & sa *Tierce*, forment la *Tierce* & la *Quinte* du générateur du mineur, il en doit être de même entre les *adjoints*, comme il est aisé de le vérifier. De cette communauté de sons, suit un même ordre diatonique dans l'étendue de l'*Octave* de l'un & de l'autre *Mode*, du

moins en descendant, excepté que chaque générateur y commence & finit son ordre: & s'il varie dans le deuxième *Tétracorde* de l'échelle E en montant, c'est pour se conformer de point en point aux loix du principe dans tous les *Repos absolus*, dont la nécessité indispensable a dû se reconnoître par ce que j'en ai déjà dit, & notamment sur ce qui regarde la *note sensible*; ce deuxième *Tétracorde* étant en mêmes rapports que celui de l'échelle C; d'où suit une loi pour la *Quinte* au-dessus de tout générateur; sçavoir, que sa *Tierce* doit toujours être majeure, dès qu'elle passe à son générateur, au lieu que dans tout autre cas elle



reçoit la *Tierce* qui convient au genre du *Mode* dont elle fait partie.

On peut remarquer de plus, que la meilleure partie des marches diatoniques, dans l'un & l'autre *Mode*, appartient également aux sons fondamentaux de chaque *Mode*. Voyez les échelles B & D, depuis *si* jusqu'à *fa*, ce qui prouve de nouveau que la cause des différens effets qu'on doit éprouver entre ces deux échelles, naît directement de leur Basse fondamentale; on pourroit aller plus loin, & faire voir qu'une partie de ces mêmes marches diatoniques appartient encore à d'autres *Modes* pris dans les *adjoints* de ceux-ci.

Au reste, ces deux *Modes*, dans leur premier établissement qui est le seul naturel, c'est-à-dire, à B & à D, sont également parfaits, dès que la *Tierce mineure* directe est une fois reçue, & qu'on sçait la nécessité de donner la *majeure* à la *Quinte* au-dessus du générateur, dans le cas prescrit; mais dès qu'il s'y agira de l'*Octave diatonique*, le *mineur* y sera susceptible d'une bien plus grande variété que le *majeur*; je dis variété, & non imperfection, parce que le tout n'y consiste que dans le plus ou le moins, entre le nombre des différens *Modes* qui peuvent y concourir.

Par exemple, si l'on descend dans le *Mode mineur* par *la*, *sol*, *fa*,

76 DEMONST. DU PRINCIPE  
&c. on entre d'abord après *la* dans le *Mode majeur*, dont ce *mineur* dérive ; car, toute la différence diatonique de ces deux *Modes*, consiste dans le *sol* naturel ou *diéze*, non que dans la pratique on n'ait l'art d'y conserver l'impression du *Mode mineur* avec le *sol* naturel, mais par le secours d'une dissonance qu'on ne peut y éviter, & à la faveur d'un *Repos* qui vient immédiatement ensuite : d'un autre côté, si l'on descend par *la*, *sol*, *fa diéze*, ce *fa-diéze*, après *sol*, donne un nouveau *Mode* : d'un autre côté encore, si l'on descend par *sol-diéze* & *fa-diéze*, on annonce le *Mode majeur*, puisque le *Tétracorde* y est pareil au deuxième de l'é-

DE L'HARMONIE. 77  
chelle C, excepté que *fa-diéze* n'y soit pour le goût du chant. Il n'y a donc qu'un seul moyen de conserver, en descendant, l'impression du *Mode mineur* ; sçavoir, d'y exclure *sol* de l'harmonie, & de l'employer simplement pour le goût du chant, comme cela se peut ; & pour lors tout y est soumis à la succession obligée des trois *sons* fondamentaux du *Mode* ; il suffit, pour en juger, de prendre l'échelle D en rétrogradant, où l'on ajoutera *la* au-dessus de *fa*, pour commencer cette échelle, avec un autre *la* dans la Basse fondamentale, & le reste marchera dans le même ordre où il se trouve.

D'ailleurs, la succession de *fa* à

*sol-dieze* n'est point diatonique ; quoique ce soit la seule naturelle à la voix, quant à ses moindres degrés ; de sorte que pour la lui procurer en ce cas, & contribuer en même-tems à la beauté du chant, il faut, ou ajoûter le *diéze* au *fa*, comme dans l'échelle E, ou le retrancher au *sol* ; mais ce n'est qu'une affaire de simple mélodie, l'harmonie n'en souffre point, & la variété des *Modes* qui en peut naître, est un moyen sûr de plaire quand on sçait en profiter : de-là nous est venu, sans doute, le sentiment du *chromatique* avant de le connoître, & celui d'une dissonance entre *sol-dieze* & *fa*, qu'on n'auroit jamais soupçonnée possible, si

l'on s'en fût toujours tenu aux règles de nos premiers Maîtres.

Revenons à l'origine du *Mode mineur* directement engendré par le *majeur*, & concluons de-là, non-seulement de l'étroite liaison qu'il doit y avoir entre eux, mais encore de l'adoption que celui-ci doit en faire au rang de ses *adjoints* les plus intimes ; de sorte que le *mineur* ayant ses deux *adjoints* aussi-bien que le *majeur*, cela fait six *Modes* pour un seul, trois *majeurs*, & trois *mineurs*.

Quoique le *Mode mineur*, dans son origine, soit subordonné au *majeur*, cette subordination est sentée réciproque dans la pratique, de sorte que chacun y étant traité



comme premier dans son genre ; tous les autres lui prêtent mutuellement du secours, en y conservant leur droit de préférence, fondé sur leur plus ou moins de rapport, sur leur plus ou moins de liaison ; d'où suit une loi pour la longueur des phrases de chaque *Mode* ; car, moins ils ont de rapport au premier donné, plus leurs phrases doivent être courtes.

Je n'ai pas crû devoir passer sous silence le *Mode mineur*, comme ont fait tous les Auteurs en Musique théorique, non-seulement à cause de la grande variété qu'il introduit dans cet Art, mais encore parce qu'il sert à adoucir la dureté de certains genres dont il sera  
bien-tôt

bien-tôt question, & à perpétuer un même *Mode* dans son ordre diatonique plus long-tems qu'on ne le pourroit sans son secours ; puisqu'à présent on peut donner la *Tierce mineure* au son fondamental *ré*, qui se trouve dans l'échelle C à 81, pour y entretenir toujours l'impression du *Mode d'ut* ; mais à condition d'une dissonance, qui fera le sujet de l'article suivant. De plus, il étoit très-important de reconnoître partout le principe pour la cause immédiate des effets, comme on en doit juger sur ce qui a paru jusqu'à présent.

Ici la succession fondamentale par *Tierces mineures* prend sa source.

Pour juger de l'effet de ces deux *Modes*, il suffit d'en connoître l'origine.

Le *Mode majeur*, ce premier jet de la nature, a une force, un brillant, si j'osois dire, une virilité, qui l'emportent sur le *mineur*, & qui le font reconnoître pour le maître de l'harmonie.

Le *mineur*, au contraire, existant moins par la seule & simple nature, reçoit de l'Art dont il est en partie formé, une foiblesse qui caractérise son émanation & sa subordination; aussi, dans la pratique, le goût conduit-il naturellement à employer ces deux *Modes* aux caractères d'expressions qui leur conviennent.

La génération de ces deux *Modes*, où le *majeur* constitue le genre du *mineur*, leur analogie, que je puis regarder comme une filiation dans leurs *adjoints*, & le secours mutuel qu'ils se prêtent, semblent présenter certaines idées de comparaison dont on pourroit peut-être tirer quelques inductions pour expliquer d'autres phénomènes de la nature.

Quoiqu'il en soit, la seule proportion triple a ordonné jusques ici de toutes les successions, & la seule proportion harmonique en a formé tous les produits; car la proportion arithmétique n'y ajoute de nouveau que son genre; ces trois proportions naissant direc-

84 DEMONST. DU PRINCIPE  
tement de la résonance du corps  
sonore, principe & générateur *ut*.

Ce n'est pas-là tout, & nous al-  
lons voir naître encore toutes les  
dissonances de cette même pro-  
portion triple.

*De la septième qui renferme en elle  
seule toutes les Dissonances.*

Seroit-ce seulement pour les as-  
socier à sa marche, & pour en for-  
mer de nouveaux générateurs, que  
le principe *ut* 9 auroit fait frémir  
ses deux *Quintes* *fa* & *sol*, 3, 27?  
Ne seroit-ce pas encore pour les  
engager à se réunir dans une mê-  
me harmonie, qui les forçât pour  
lors de retourner à lui? Tout con-  
court à faire adopter cette idée.

DE L'HARMONIE. 85

D'un côté, la réduction naturelle  
des intervalles à leurs moindres  
degrés, où la *Tierce* est le moindre  
degré harmonique; de l'autre, le  
vuide qui se trouve entre la *Quinte*  
& l'*Octave* de *sol*, où l'on peut in-  
sérer une nouvelle *Tierce* dans cet  
ordre, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, & où juste-  
ment la *Quinte* *fa* engendrée four-  
dement s'unit à l'harmonie de la  
*Quinte* *sol* sensiblement engendrée:  
avec cela, l'expérience qui ne to-  
lère pour toute dissonance, qu'une  
union semblable à celle de ces  
deux *Quintes*, formant entre-elles  
un intervalle de *septième* dans un  
accord composé de trois *Tierces*,  
qui plus est, la grande variété  
qu'introduit une pareille dissonan-



ce, dont l'addition détruit l'arbitraire entre les sons fondamentaux, en forçant les extrêmes 3 & 27 de retourner à leur générateur 9; voilà bien des raisons en sa faveur: mais comme elle ne touche point au principe, & que sans elle, comme avec elle, l'harmonie marche toujours de même, je puis me passer ici d'en dire davantage, sinon que son introduction dans l'harmonie devient commune à la Basse fondamentale; ce qui sert à porter la variété à son dernier période.

Sur cet accord de *septième*, on en a formé de toute espèce, autant que la succession fondamentale, & la *Liaison* l'ont pu permet-

tre, principes que le sentiment & le goût ont toujours dictés: le *Renversement*, la *suspension* & la *supposition*, ce que je vais expliquer, ont encore fourni les moyens de varier ce même accord, d'où l'on a crû jusqu'ici qu'il y avoit une infinité de dissonances; toutes les règles qui les regardent se tirent des successions fondamentales & diatoniques, de la *Liaison* & du complément de l'harmonie, si bien que cette nouveauté n'introduit que de la variété, sans rien changer au fond.

J'ai déjà dit en quoi consiste le *Renversement*. Quant à la *suspension*, ce n'est qu'une suite de la *Liaison*, & pour la *supposition*, où il s'agit

seulement d'ajouter une *Tierce* ou une *Quinte* au-dessous de la Basse fondamentale, elle semble indiquée par le corps sonore même, qui fait frémir sa *Tierce* & sa *Quinte* au-dessous, pendant que son harmonie résonne.

Il y a encore la *Cadence rompue*, qui ne consiste qu'à changer la Basse fondamentale d'un *Repos absolu* en une autre qui monte de *seconde*, ou descend de *septième*, sans en changer le produit; ce qui détruit l'effet de ce repos, comme on en a déjà pu juger sur l'expérience proposée à ce sujet. On voit assez que cette *Cadence rompue* tire son origine de la dissonance même, puisqu'elle consiste dans une

marche fondamentale en montant de *seconde*, ce qui est la même chose que descendre de *septième*.

Ici, la dissonance ajoutée à l'harmonie de *ré* 81 de l'échelle C jointe à la *Tierce mineure* citée dans l'article précédent, achève de mettre sur les voyes, tant pour y conserver l'impression du premier *Mode* donné, que pour le *double emploi*, dont j'ai déjà parlé, on y trouve, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, où *ré* reçoit l'accord de *fa* & où ce *fa* peut recevoir, de son côté, le même *ré* dans son harmonie, ainsi, *fa*, *la*, *ut*, *ré*; car, dès que l'accord est supportable d'un côté, il doit l'être de l'autre, à la faveur du Renversement.

*Produit de la Tierce majeure ou de la proportion quintuple, d'où naissent les genres Chromatiques & Enharmoniques.*

Dès que la proportion quintuple entre en marche, elle donne dans son produit un *demi-ton mineur* entre 24 & 25, (*Voyez K*) qui n'est pas à beaucoup près aussi naturel que le *majeur* tiré de la proportion triple; & pour en juger, il suffit d'entonner de suite, *ut, ré, mi, fa, fa* ✕, ou le *demi-ton mineur* de *fa* à *fa* ✕ embarrassé ceux qui n'ont pas une expérience bien consommée; en un mot, on ne l'entonnnera pas avec la même facilité, sans y penser, ni

sans biaiser, comme celui de *mi* à *fa*.

Ce *demi-ton mineur* s'appelle *Chromatique*, de même que le *majeur* s'appelle *Diatonique*, il est toujours désigné par un *dièze* ou un *bémol* joint à une *note* qui ne change point de nom; il n'arrive jamais que pour changer de *Mode*; & c'est justement ce qui empêche les personnes peu expérimentées, d'en avoir le sentiment présent à l'oreille; il naît de la différence de la *Tierce majeure* à la *mineure*, dont on use souvent dans l'harmonie d'un même générateur, pour changer son *Mode* de *majeur* en *mineur*, ou de *mineur* en *majeur*.

Si l'on passe d'un extrême à l'au-



tre dans la proportion quintuple ; leur produit donnera le *quart de ton* 125. 128, dit *Enharmonique*, & qui fait la différence du *demi-ton majeur* au *mineur*. Voyez L.

Comme ce *quart de ton* n'a point lieu dans nos instrumens, parce que l'oreille ne peut l'appréhender, on trouve le moyen de le pratiquer à la faveur d'un accord de *septième*, tout composé de *Tierces mineures*, celui-là même que j'ai cité à la page 78, entre *sol* & *fa*, & à la faveur de l'emprunt d'une Basse fondamentale qui marche par *Tierce mineure* ; ce qui le rend supportable ; mais l'explication en seroit trop longue : qu'il me soit permis seulement de citer à ce su-

jet, le premier monologue du quatrième Acte de mon Opéra de Dardanus, où ce genre *Enharmonique* est employé avec assez de succès, quoique le *quart de ton* n'y ait point lieu.

La succession alternative d'une *Quinte* & d'une *Tierce majeure*, où la proportion triple s'entrelace avec la quintuple, (Voyez M) donne un genre composé, qu'on appelle *diatonique Enharmonique*, d'autant que les *demi-tons* qui en sont produits sont toujours *majeurs*, & que deux *demi-tons majeurs* forment un *ton* trop grand d'un *quart de ton*, si bien que les *demi-tons* toujours *diatoniques* amènent nécessairement l'*Enharmonique* dans le *ton* qui en est

formé; ce qui en rend la pratique difficile aux voix, mais non pas impossible.

Je regrette à ce sujet, le *Trio* des Parques de mon Opéra d'Hypolite & Aricie, dont l'essai m'avoit réussi avec d'habiles Musiciens de bonne volonté, & dont l'effet passe l'idée qu'on peut s'en faire, eût égard à la situation. Il me l'a fallu cependant abandonner pour l'exécution théâtrale. Ainsi l'Art restera toujours dans des bornes étroites, tant qu'il manquera de protecteurs accrédités.

Si l'on passe alternativement d'une *Tierce mineure* en descendant à une *majeure* en montant, pendant que chaque son fondamental por-

tera de suite la *Tierce mineure* & la *majeure*, il en résultera un genre composé, appelé *Chromatique Enharmonique*, d'autant que le produit donnera deux *demi-tons mineurs* de suite, qui forment un *ton* trop foible d'un *quart de ton*. Voyez N.

Je ne sçai si ce genre conviendrait aux voix, on peut l'éprouver du moins sur des instrumens dans une situation convenable, comme je l'avois voulu faire dans un tremblement de terre de mon Ballet des Indes galantes; mais j'y fus si mal reçu, & si mal servi, qu'il me fallut le changer en une Musique commune.

Tous ces nouveaux genres naissent, comme on le voit, des pre-

96 DEMONST. DU PRINCIPE  
mieres successions fondamentales  
établies sur les proportions triples  
& quintuples, mais le produit de  
ces successions n'a aucun pouvoir  
dans l'expression.

A mesure que le principe s'éloigne de ses premières routes, il perd ses droits sur l'oreille, & dès qu'elle ne peut plus le sous-entendre dans son produit, tout sentiment harmonique lui est interdit : le *diatonique* lui rappelle la proportion triple, le *Chromatique* lui rappelle la proportion quintuple, & comme déjà celle-ci est moins simple que la triple, aussi l'oreille n'en saisit-elle pas le produit avec la même facilité. Pour ce qui est de l'*Enharmonique*, il ne rappelle rien.  
C'est

DE L'HARMONIE. 97

C'est le produit de deux extrêmes très-dissonans entre-eux, auxquels même la nature a d'abord refusé la succession immédiate, d'où il n'est pas étonnant que l'oreille ne puisse l'appréhender.

Dans le monologue, *Tristes apprêts*, de mon Opéra de Castor & Pollux, il se trouve à tout moment des changemens de *Mode*, où l'on éprouve l'effet du *Chromatique*, & où cependant le *demi-ton mineur*, qui en est le produit, n'a jamais lieu. A l'égard de l'*Enharmonique*, il n'est jamais question de son produit : on ne le connoît pas même sur nos instrumens.

Le produit n'existant que par son générateur, donc la cause de  
G



l'effet est dans ce générateur, comme je l'ai déjà fait pressentir au sujet d'un *Repos absolu*. Si ce produit, dès qu'il est appréciable, peut y ajouter de la force, il la tient toujours de ce même générateur : ainsi quand la succession fondamentale conduit d'un *Mode* à un autre, l'effet de leur différence vient de cette succession, & n'a point d'autre cause, en y comprenant la différence des genres majeurs & mineurs, qui font toujours partie de l'harmonie de cette même succession.

C'est du plus ou moins de rapport entre les *Modes* successifs que naissent les impressions plus ou moins sensibles, & ce n'est que par

ce moyen que se produisent les grands effets. Le *diatonique* a l'agréable en partage ; le *Chromatique* le varie, & dans le *Mode mineur* il tient du tendre & plus encore du triste ; l'*Enharmonique* déroute l'oreille, porte l'excès dans toutes les passions, effraye, épouvante, & met partout le désordre, quand on sçait le composer à propos de *diatonique* & de *chromatique*, & le soutenir d'un mouvement convenable à l'expression.

Je cite ici les produits au lieu de leurs générateurs, desquels seuls j'aurois dû faire mention, puisqu'ils sont l'unique cause des effets qu'on éprouve également sans ces produits, comme avec eux.

Outre que le *quart* de *ton* est inappréiable, son expression, si elle étoit possible, dérouteroit encore plus l'oreille qu'elle ne l'aideroit; aussi est-il exclu de nos instrumens à Touches, on ne pense même jamais à l'exprimer sur les instrumens sans Touches, où cela se pourroit cependant, en glissant le doigt: la même Touche, le même *son* exprime partout ces deux différens *sons* donnés pour exemple à

$\{ \overset{125}{la} \times \overset{128}{si} \}$ ; d'où il est bien évident que si nous éprouvons l'effet du *quart* de *ton* pendant que  $\{ \overset{125}{la} \times \overset{128}{si} \}$  existe toujours, cet effet n'a d'autre cause que le changement de *Mode* occasionné par la

succession fondamentale, dont l'harmonie exige un pareil produit.

Que doit-on penser, à présent, des Anciens, qui n'ont puisé ces différens *genres* que dans les produits? Lorsque les effets qu'ils en racontent n'en dépendent point, lors même que ces produits, je veux dire le *quart* de *ton*, sont inappréiables à l'oreille.

Peut-on révoquer en doute, après ce qui vient de paroître que la cause des effets ne réside uniquement dans le plus ou le moins de rapport entre les *Modes*, dont la Basse fondamentale ordonne toujours? En faut-il davantage que ce que j'ai déjà fait remarquer au sujet

du *Repos absolu*, & que ce qu'on doit reconnoître à présent dans le *Chromatique*, & surtout dans l'*Enharmonique*, dont le produit n'existe point.

Tout cela joint à la génération des *Genres*, des *Modes*, & de ce qui en émane, *Repos*, *Liaisons*, &c. uniquement dépendans d'une proportion triple, à laquelle se joint, à la fin, la quintuple, tout cela, dis-je, prouve bien l'existence du principe dans un seul *son*, qui, par sa résonnance, a engendré ce tout.

A voir la Musique donnée par la nature d'une manière aussi complète; d'un côté, ces qualités, ces puissances que nous ne pouvons plus méconnoître dans les corps

sonores, d'un autre la conformation de nos organes disposés à recevoir les effets de ces corps sonores, & à nous en faire jouir, ne pourroit-on pas croire qu'un tel Art, réduit en apparence au pur agrément, est destiné par la nature à nous être d'une utilité mieux proportionnée à ses intentions. Pardonnez, Messieurs, cette réflexion, que j'avoue être bien plus de votre ressort que du mien, & dont vous seuls êtes capables de sentir toutes les conséquences.

Au reste, vous voyez assez, Messieurs, combien il est facile de tirer de mon principe, des méthodes claires & précises, soit pour trouver tous les chants possibles sur une



Basse fondamentale donnée, soit pour trouver la Basse fondamentale de tous les chants. C'est un détail dans lequel il est d'autant plus inutile d'entrer, qu'on le trouve en partie dans les Ouvrages que j'ai donnés au Public, & qu'il ne fait rien à l'objet présent.

Je n'ajouterai plus qu'un mot sur la nécessité du Tempéramment : c'est encore une des choses suggérées par la nature.

#### *Du Tempéramment.*

Toute différence qui consiste dans des inappréiables, est par conséquent inappréiable; on ne sent point la différence du *quart de ton* entre le *demi-ton majeur* & le

*mineur*, si ce n'est par la difficulté d'entonner le *mineur*, quand il suit immédiatement le *majeur*; aussi est-ce sur cette remarque qu'on a fabriqué les instrumens à Touches, où les *demi-tons* sont égaux, du moins presque égaux : on sent encore moins la différence du *Comma* entre le *Ton majeur* & le *mineur*, on ne s'en apperçoit pas même dans des consonances données par des produits qui servent à conduire aux consonances justes qu'exige la Basse fondamentale; ainsi le tout bien considéré, on voit combien il importe peu à l'oreille que ces *Tons*, *quarts de Tons*, & *demi-tons* soient dans leur juste proportion; on s'en est toujours douté, mais la raison

en feroit encore inconnue, si l'on n'étoit pas à présent convaincu que de pareils produits n'ont de force dans la mélodie qu'autant qu'ils s'y trouvent disposés dans l'ordre qu'exige l'harmonie. Et qu'importent à l'oreille les rapports de ces produits? Lorsque tout l'effet qu'elle en éprouve naît directement de la Basse fondamentale, de la perfection de son harmonie, de la différence des *genres majeurs & mineurs* dans cette harmonie, & du plus ou moins de rapport entre les *Modes* successifs.

Voilà déjà un fait éclairci; savoir, l'inutilité de rectifier des différences inappréiables, & qui, par là, doivent être réputées insensi-

bles. Mais comme nous avons douze *quintes*, & par conséquent douze *demi-tons*, tant *diatoniques* que *chromatiques*, pour arriver à l'*Octave*, (*Voyez les Progr. A*) les sons de chacun de ces *demi-tons* pouvant devenir à leur tour générateurs d'un *Mode*, il ne pourra se faire qu'il ne tombe quelques consonances altérées dans l'harmonie même; il faudra bien, par exemple, que le même *ré* fasse la *Tierce majeure* de *si*, & la *quinte* de *sol*, pendant qu'il est à 5 d'un côté, & à 8 d'autre; mais la nature n'y auroit-elle pas remédié par la préoccupation où elle nous tient en faveur des sons fondamentaux, seule & unique cause des effets, & dont l'harmoni-

nie, toujours sous-entendue dans la perfection qu'exigent leur *Liaison* & le rapport des *Modes* successifs, rectifiée à l'oreille quelques légères altérations qui n'ont lieu que dans des produits passagers, mais étrangers aux corps sonores représentés par ces sons fondamentaux. Il faut bien que cela soit ainsi, surtout si l'on se rappelle ce qui est expressément annoncé dans ma génération harmonique au sujet des Orgues (pages 13 & 14), & au sujet des voix accompagnées de différents instrumens, dont le Tempéramment est différent (cinquième Proposition, page 87 \*), ce qui porte avec soi une conviction sans répli-

\* Ces expériences sont expliquées dans le rapport fait à l'Académie Royale des Sciences, & qui se trouve à la suite de cet Ouvrage.

que en faveur de la Basse fondamentale, dont la parfaite harmonie, toujours présente, nous fait tolérer de petites altérations qui lui sont étrangères.

Ainsi la nécessité d'un Tempéramment une fois reconnue, & la proportion triple qui doit s'étendre à présent en progression, pour arriver d'une *Quinte* à l'autre jusqu'à l'*Octave* du premier terme, contenant en elle seule tous les intervalles *diatoniques* & *chromatiques*, mais presque tous altérés, & devant être, par conséquent, ici notre guide, comme elle l'a été dans la génération des *Modes*; il ne s'agit plus que de sçavoir comment s'y prendre, & je ne crois pas qu'il y ait un meil-



leur moyen que celui que j'ai proposé dans ma génération harmonique; il est le seul qu'indique la nature, l'expérience y souscrit d'ailleurs, & si l'on n'en fait point usage, on ne doit s'en prendre qu'aux habitudes reçues, dont on a de la peine à se départir : mais conduit, dès ma plus tendre jeunesse, par un instinct mathématique dans l'étude d'un Art pour lequel je me trouvois destiné, & qui m'a toute ma vie uniquement occupé, j'en ai voulu connoître le vrai principe, comme seul capable de me guider avec certitude, sans égard pour les habitudes ni les regles reçues.

Je ne parlerai point de ma pratique, quoiqu'elle soit assez confi-

dérable pour former un essai suffisant de l'application de mes règles; je sens toute l'insuffisance d'une pareille preuve, lorsqu'il s'agit de vérités philosophiques, & surtout pour des esprits comme les vôtres, qu'on ne peut, & qu'on ne doit convaincre que par des démonstrations, ce que je compte avoir fait. Je vous dirai seulement, Messieurs, à l'égard de la pratique, que lorsque je m'y livrai en travaillant pour le Théâtre, si je fus entraîné par le plaisir d'y faire, comme Artiste, beaucoup de peintures dont j'avois conçu l'idée, chose qui flate infiniment le goût & l'imagination, je le fus encore davantage par celui de voir, comme Philosophe, le jeu

de tous ces phénomènes, dont le principe ne m'étoit plus inconnu, & de donner lieu à une infinité d'effets dont je m'étois mis en état de connoître les causes.

Comblé des bontés du Public par les succès de mes Ouvrages de Musique - pratique, suffisamment satisfait, & content moi-même, j'ose le dire, de mes découvertes dans la théorie, je ne désire plus que d'obtenir du plus respectable Tribunal de l'Europe Sçavante, le sceau de son approbation sur la partie de mon Art, dans laquelle j'ai toujours le plus ambitionné de réussir.

F I N.

---

*EXTRAIT des Registres de  
l'Académie Royale des Sciences.*

Du 10 Décembre 1749.

**N**OUS, Commissaires nommés par l'Académie, avons examiné un Mémoire où M. RAMEAU expose les fondemens de son Systême de Musique théorique & pratique.

Tout ce Systême est fondé sur les deux expériences suivantes.

1°. Si on fait résonner un corps sonore, que nous appellerons *ut* pour le désigner plus facilement, on entend outre le *son* principal, deux autres *sons* très-aigus, dont l'un est la douzième au-dessus du *son*